

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta – Ústav pro dějiny umění

Bakalářská práce

Anežka Bartlová

Aspekty komična v umění raného novověku

Aspects of humor in visual arts of the Early Modern

Praha 2011

prof. Lubomír Konečný

Obsah

1. Úvod	6
2. Směřící se sedláci	9
2.1. Výtvarné prostředky	9
2.2. Ikonografický rozbor.....	10
3. Dosavadní literatura	13
4. Historické pozadí	16
4.1. Rudolfínský dvůr a umění	19
5. Badatelské přístupy	20
6. Interpretace	29
7. Závěr.....	36
Seznam použité literatury	38
Seznam obrázků	40
Obrazová příloha	41

1. Úvod

Ve své bakalářské práci bych se chtěla věnovat aspektům komična v umění raného novověku, konkrétně pak projevům smíchové kultury a smíchu v umění, které se týká venkovského obyvatelstva i měšťanů. Jako svůj výchozí bod jsem si zvolila obraz Hanse von Aachena z okruhu pražského dvora Rudolfa II. *Smějící se sedláci*.^[1] Volba tohoto obrazu přináší několik problémů a zároveň několik zajímavých možností. Mezi problémy patří dosud neúplná interpretace námětu a jeho významu a četné, ale pouze drobné zmínky v literatuře, naopak co se zajímavých možností týče, otevírá se zde několik otázek. Co vlastně je na obraze a proč vypadá tak jak vypadá? Jak chápat zobrazený smích? Jaký je jeho vztah k ostatním obrazům Aachenova pražského okruhu a existují k tomuto dílu paralely? Důvodem, proč jsem si tento obraz vybrala je jeho neobvyklý námět a právě evidentní vztah ke smíchové kultuře.

Ve své práci se pokusím zhodnotit obraz s ohledem na studie o žánrovém malířství s tématem smíchu, vzhledem k tomu, že se věnují v převážné míře nizozemskému materiálu, bude pro účely této práce nutno tyto texty korigovat, což bude rovněž můj cíl. Zároveň se zhodnocením významu tohoto a podobných obrazů z hlediska vztahu lidové a měšťanské kultury raného středověku, budu zkoumat také smích a jeho dobové kontexty. Samozřejmě se budu také věnovat výtvarné stránce obrazu, která je velmi důležitou součástí celkového účinku. Právě zde stojí jako překážka na cestě fyzická nepřítomnost obrazu.¹ Nicméně se domnívám, že obraz je natolik zajímavý, že stojí zato pokusit se ho interpretovat v rámci námětu žánrových obrazů venkovanů i přes všechny potíže, které jeho nepřítomnost vyvolává - třeba pro případ, že by byl někdy nalezen.

Jeden z problémů, které jsem při práci s cizojazyčnou literaturou řešila, byl problém s překladem názvu do češtiny. Česky psaná literatura existuje také, zahraniční mi ale nabídla širší spektrum poznatků. Domnívám se totiž, že německý název *Lachende Bauern* či anglicky *Laughing Peasants* nevyzní stejně jako český překlad *Smějící se sedláci*. Na prvním místě je tu problém s *Bauern* - *peasants*. Přestože německé slovníky udávají na prvních pozicích překlad *zemědělec*, *sedlák*; v angličtině pak *zemědělec*, *rolník*, *venkovan*, domnívám se, že až na třetím místě zmíněné *venkovan*, je poměrně přesné. Přestože dobovému vyznění by asi lépe odpovídalo například *buran*, nebo *venkovský balík*, totiž s lehkým nádechem pohrdání a urážky, budu v práci používat označení *venkovan*, název obrazu je však ustálený jako *Smějící se sedláci*, a toto označení budu

¹V roce 1964 byl shledán nezvěstným a jednotné nejsou ani názory zda je ztracen nebo ukraden.

dodržovat. Ostatní negativně zabarvená slova v odborné práci nebudu užívat, ačkoliv mám pocit, že k výtvarnému výrazu obrazu se hodí více. Podobně cítím trochu rušivě užití zvratného *se* v českém názvu. Čeština to samozřejmě jinak vyjádřit neumí, přesto mám pocit, že říci *smějící se* a *lachende* či *laughing* není to samé. Ono zvratné *se* přivlastňuje smích z obrazu oněm sedlákům, kdežto z obrazu se sedláci evidentně smějí nám, divákům. Přestože název nejspíše není původní, a tedy by zdánlivě nebylo nutné řešit jeho jazykovou stránku, či možná však právě proto, že není původní je nutné toto zdůraznit. Název totiž silně ovlivňuje naše chápání námětu. A například v moderním umění se pak stává nedílnou součástí díla a často teprve z popisky poznáme o co umělci šlo (za všechny je příkladem Duchampova fontána). Názvy proto standardně přidáváme i starším dílům, která je původně neměla, i když to s sebou evidentně nese určité nesnáze. Právě proto jsem zde udělala drobnou poznámku o tom jak tento (český) název zkoumaného obrazu chápu já.

První kapitola se věnuje obrazu samotnému z ikonografického hlediska. Kompozice i detaily gest postav na obraze jsou pro interpretaci velmi důležité. Věnuji se především gestu, které ukazuje hlavní postava. Bohužel, kromě problémů s nepřítomností originálu, nepodařilo se mi vystopovat ani historii díla. Ve sbírce Lobkowiczů odkud bylo odcizeno/ztraceno, nemají prý o něm záznamy. Tedy i o tuto složku je práce ochuzena.

Následující kapitola se zabývá dosavadní literaturou, jak jsem již zmínila, bohužel se týká především nizozemských a německých uměleckých děl. V našem prostředí je literatury věnující se problému vztahu mezi lidovou a městskou kulturou poměrně málo. Důvodem může jistě být i velmi malý počet obrazů s tímto námětem. Jedním z nich je dílo *Smějící se sedláci*, dalším pak obraz Roelanda Saveryho *Sedláci před hospodou*, které prokazatelně jsou spojeny s českým prostředím, ačkoliv autory jsou původně cizozemci. Přesto i zahraniční literatura a materiál může poskytnout cenné teoretické zázemí pro naše zkoumání po řádném, kritickém zhodnocení.

Nesmírně důležitou složkou interpretace je dobové zařazení a zhodnocení. Rudolfínská Praha patří v českých dějinách umění, oproti tématu lidové smíchové kultury v obrazech, k jednomu z nejlépe prozkoumaných období. Nedávná výstava Hanse von Aachena (*Hans von Aachen (1552 - 1615), Malíř na evropských dvorech*) a katalog k ní vydaný shrnuje nejsoučasnější výsledky.

Tématu, jehož se dílo obecně týká a které je mou výchozí pozicí bakalářské práce, tedy smíchové kultury pozdního středověku a raného novověku, se týká další kapitola. Analyzuji v ní přístupy k interpretaci děl s tématem smíchové kultury od několika nejvýznamnějších badatelů: Michaila M. Bachtina, Svetlany Alpersové, Hessela Miedemy,

Josepha Leo Koernera, Thomase DaCosty Kaufmanna. V této kapitole jsem kriticky zhodnotila názory badatelů a aplikovala je na podmínky zkoumaného obrazu jen té míry, jaká je v našem případě relevantní.

Další kapitolu věnuji interpretaci díla, vycházející ze všech výše zmíněných zkoumání. Pokusila jsem se zde vysvětlit, co stojí za mým názorem, že tento obraz nelze vykládat stejně jako nizozemské a německé sedlácké obrazy a grafiky s podobnými náměty, a co mně vede ke klasifikaci Smějících se sedláků spíše jako portrétu a osobní záležitosti než jako ilustraci zvyků či charakteru chování venkovského obyvatelstva s politickým přesahem.

Rozpletení významů, konotací a interpretace tohoto obrazu není pouhým jednoduchým rešeršováním dosavadní literatury. Takto podrobně se tomuto, podle mého názoru v jistých ohledech specifickému, obrazu ještě nikdo nevěnoval. Nekladu si však za cíl vyčerpávající, konečné a objektivní zhodnocení, spíše se pokusím rozevřít vějíř možností výkladu a interpretací. Vlastní názor prezentuji v závěru práce. Obrazová příloha, která je zařazena na konci práce, obsahuje několik málo děl, ke kterým se v textu vztahují. Domnívám se, že přes svou stručnost postihuje základní analogie k tématu, o nichž se zmiňuji v textu.

2. Smějící se sedláci

V této kapitole se budu zabývat popisem a ikonografickým rozбором díla. Jak jsem již v úvodu naznačila, obraz je ztracen.² Jediné co se nám zachovalo, je černobílá fotografie, což bohužel značně ztěžuje zkoumání: nevíme nic o barevnosti a malířském rukopisu nebo o zadní straně obrazu, což by nám mohlo také přinést cenné poznatky. Nezbyvá než soustředit se na to, co vyčíst můžeme, tedy především kompozici a ikonografii.

Datace tohoto obrazu podle E. Fučíkové je pravděpodobně po roce 1605, jiná datace Jaromíra Neumanna datuje kolem 1600.³ Při pokusech zjistit něco o historii obrazu samého jsem bohužel daleko nedošla. Pravděpodobná se však jeví hypotéza, že šlo o práci pro Lobkovice, kterou vyslovila Eliška Fučíková.⁴ V Lobkovických sbírkách by se pak obraz mohl nalézat od počátku až do ztráty zjištěné v roce 1964.⁵

Obraz je malovaný olejovými barvami na dřevě, zároveň je poměrně malý (22 x 31cm), což vede k domněnce, že šlo spíše o obraz určený k soukromému užitku majitele a nikoliv veřejně prezentované dílo. Taktéž to poukazuje nikoliv na reprezentativní funkci ale vzhledem k obsahu, spíše k soukromému přátelskému daru.

2.1. Výtvarné prostředky

Kompozice, kterou malíř zvolil, je pro sedlácké a venkovanské obrazy neobvyklá. Ve valné většině jsou malovány z nadhledu s panoramatičností přehlížející celou scénu, některá díla nabízejí sice bližší pohled, přesto nám ukazují okolí nebo dílčí scénu. Přímý kontakt nebo konfrontace s divákem, je v žánrových scénách neobvyklým způsobem zpracování. Kompozice je zde souměrná, ve středu je hlavní postava, jediná jasně mužská figura na obraze. Ve středu celé kompozice je gesto, které dělá svou pravou rukou a které zřetelně míří na diváka. Souměrně z každé strany se k němu točí ženské postavy. Domnívám se, že postava v pravém rohu není ani muž ani žena, jde tu spíše už o

² Nevíme přesně kdy se ztratil, víme jen, že před zjištěním ztráty patřil do Lobkovické sbírky, která byla v padesátých letech přestěhována na zámek Nelahozeves a spadala pod Středočeskou galerii.

³ Joachim JAKOBY: Hans von Aachen: 1552-1615, München/Berlin 2000, 211.

⁴ Eliška FUČÍKOVÁ: Životopis, in: FUESING Thomas (ed.): Hans von Aachen 1552-1615. Court artist in Europe, katalog výstavy konané v Suermondt-Ludwig-Muzeum Aachen (11.3. - 13.6. 2010) a v císařské konírně ve spolupráci s Obrazárnou Pražského hradu (1.7. - 3.10. 2010) a v Kunsthistorisches Muzeum Vienna (19. 10. 2010 – 9.1. 2011), 2010, 8 + pozn. 47.

⁵ Bohužel ale zprávy, které by to potvrzovaly či vyvracely, nemáme. Středočeská galerie mi taktéž, skrze bývalého kurátora sbírek Pavla Štěpánka, neposkytla mnoho informací, pan Štěpánek mi pouze sdělil, že obraz možná zmizel již v padesátých letech. Ve sbírkách na zámku Nelahozeves, kam obraz měl patřit o něm nemají zprávy, jak mi sdělila ředitelka Lobkowiczských sbírek Veronika Wolf.

polozvířecí (nelidskou) figuru. Dvě ženy nahlízejí sedlákovi přes rameno a smějí se, spíše nám divákům než čemu jinému. Úplně vzadu se pak schovává ještě jedna sice poměrně neurčitá figura, přesto bych řekla, že nejspíše nejde o muže. Významné místo na obraze, který zabírá jen poprsí postav, patří ústům všech pěti postav. Jsou doširoka otevřená ve výsměchu, který zřejmě také patří divákovi. Dalšími výraznými znaky postav jsou nosy - různě ošklivé a křivé. Dokonce i jednoznačně nejmladší a nejhezčí postava, dívka za sedlákovým levým ramenem, má drobátko ošklivý a nesouměrný nos. Druhá, o něco starší a ošklivější žena za pravým ramenem muže, má kolem úst vrásky. Mohly by být od smíchu nebo od stáří. Má také jasně ošklivý a tzv. *orlí nos*. Sedlák a postava mezi ním a starší ženou má také stařecky napuchlý nos, je tu tedy znovu „ošklivost stáří“. Polozvířecí a pololidská je poslední figura na obraze.

2.2. Ikonografický rozbor

V kontextu výkladu postav jako stárnoucích a tedy ošklivých, je myslím na místě zmínit analogii ke známému obrazu *Ošklivá Vévodkyně* od Quentina Massyse.[2] Podobnost vidíme především ve způsobu zošklivení. Neboli je mnoho způsobů jak vyjádřit, že je někdo ošklivý, zde se pak setkáváme s určitým typem, který objekt obrací ke groteskní ošklivosti. Groteskní ošklivostí míním znejištění pohlaví, které je jistě jedním ze znaků slušného člověka - žena má vypadat žensky, muž má vypadat jako muž. Komickým se zde stává ono znejištění spojené s tím, že objekt komiky – dáma – vypadá, že neví o tom, jak vtipně vypadá. Způsob, jímž jsou zoškliveny postavy na Aachenově obraze je v lecčems podobný, především pak právě v nejistotě o pohlaví postav na obraze vzadu. Co se týče hlavních postav, tedy sedláka a dvou žen za jeho rameny, shledávám podobnost ve zdůraznění věku jakožto znaku odpudivosti, ošklivosti, zvýrazněním vrásek a napuchlých nosů.

Joachim Jakoby v monografii von Aachena poukazuje na to, že tato kompozice, tedy souměrnost hlavní postavy a dalších přihlížejících je známá ze zobrazení typu *Krista mezi učenici*.⁶ V pozdním středověku a rané renesanci jistě fungovalo beze zbytku jasné rozdělení námětu a k němu příslušejícímu způsobu zobrazení. Zajímavá je právě von Aachenova kombinace kompozice vyhrazené pro určitá, navýsost vážná témata, s tématem nízkým, vulgárním, neslušným až obscénním. Jakoby to vykládá jako vědomou hru s médiem obrazu. Hans von Aachen měl dobrý přístup do sbírek Rudolfa II., kde mohl zkoumat pojetí obrazu jakožto výseku z reality a jeho vnímání divákem. Znal také tradiční

⁶ JAKOBY: (viz pozn. 3) 44.

kompozice pro náboženské a profánní obrazy. Jde tedy nejspíše o hru s významem a podobou díla, připisující mu dle souměrné kompozice sakrální význam. Zároveň je zajímavé poukázat na zpracování s ohledem na Albertiho ideál renesančního obrazu jakožto okna otevřeného do světa.⁷ Zde se nám okno otevřelo přímo před nosem a vulgární, tvrdý svět nám drze kouká přímo do očí.

Pozadí je nevýrazné, z černobílé reprodukce nepoznáme barevnost, jasnost či pochmurnost barev. Přesto je jasné, že pozadí nehraje žádnou roli. Nejde tedy o žádnou scénu, pozadí nám neuvádí okolnosti děje (protože nejde o děj), nejde o časové nebo místní určení. I toto je důležité pro následnou interpretaci: žánrové sedlácké scény jsou vždy někam situovány (často okolí kostela, před hospodu, na náves a podobně, časově pak většinou do doby posvícení či jiné slavnosti).

Jde tedy v námětu obrazu o obecnější téma nebo naopak o konkrétní aktéry v konkrétní situaci? To, co můžeme z obrazu vyčíst, se týká především námětu nebo můžeme říci obsahu sdělení díla. Kompozičně, a tedy nejspíš i obsahově nejdůležitější je gesto a zdůraznění úst a nosů.

Gesto, které sedlák v hlavní roli ukazuje na diváka, tedy palec prostrčený mezi ukazovákem a prostředníčkem, se dnes již moc nepoužívá. V dnešní době místo toho zvedáme celý prostředníček. Pomoci v identifikaci nám může spis *Chirologia* Johna Bulwera, kniha popisující gesta rukou a jejich významy, poprvé vydaná nejspíše roku 1648, je tedy o trochu mladší, autor se však odvolává obecně na starší tradici. Gesto je podle něj ironicky vulgární, používají ho plebejci (tedy víceméně venkované, sedláci, venkovští balíci...) když jsou, podle Bulwera, provokováni a cítí, že slovy nic nezmohou, berou si na pomoc řeč rukou⁸. Je to výraz hloupé odvety za urážku. Význam bych přirovnala k dnešnímu „fuck you“ i se všemi sexuálními konotacemi. Ve starověku se prý tomuto gestu říkalo *higa*, Španělé Bulwerovy doby (17.století) říkají *padicavi te* (překladem je to nejspíše podobné onomu fuck you). Toto gesto známe z umění středověku i u nás, kde, jak poukazuje Jakoby ve zmíněné monografii Hanse von Aachena, se vyskytuje často na scénách Ukřižování Krista. Z umění v našem prostředí můžeme zmínit například střední křídlo s námětem *Ukřižováním Krista na oltáři sv. Jana Křtitele ze Zátoně*, kol. 1460.⁹

[3]

Pro interpretaci vycházející z ikonografického rozboru se nabízí několik východisek a několik problémů. Jeden okruh se točí kolem gesta a vztahu k divákovi. Proč

⁷ JAKOBY: (viz pozn. 3) 44, srovnej: Hans BELTING: *Spiegel der Welt, Die Erfindung des Gemäldes in der Niederlanden*, München 1994.

⁸ John BULWER: *Chirologia and Chironomia*, reedice: New York 1975, 183.

⁹ Milena BARTLOVÁ: *Pocitivé obrazy*, Praha 2001, 275.

a komu se postavy z obrazu smějí, jak si to mohou dovolit? Co znamená smích a jaký typ smíchu zde vidíme? Jelikož nevíme pro koho byl obraz namalován, těžko můžeme odpovědět na otázku vztahu k případné konkrétní situaci či události. Jaký má vlastně tento obraz vztah k nizozemskému či německému materiálu, který zkoumají zahraniční badatelé (Alpersová, Miedema, Moxey)?

3. Dosavadní literatura

Při studiu dosavadní literatury jsem dospěla k překvapivému zjištění, že k tomuto obrazu a tématu ve výtvarném umění u nás i v zahraničí je zpracováno poměrně málo literatury. V tomto oddíle je shromážděná literatura, věnující se přímo zkoumanému obrazu.

Hlavním zdrojem informací je samozřejmě nejnovější ucelená monografie Hanse von Aachena od Joachima Jakobyho z roku 2000. Obsahuje nejen katalog děl, ale i krátké interpretační části. Jde o zatím neucelenější monografii, zahrnující nejnovější poznatky a metodiku. Obraz *Smějící se sedláci* je zde také, dokonce s reprodukcí a především soupisem literatury, která se o obraze zmiňuje. Jakoby vyjadřuje názor, že v konkrétním případě Aachenova obrazu *Smějící se sedláci* spíše nejde o moralizování, neboť zde nejsou zobrazeny konkrétní činnosti buranství, oplzlosti a brutality spodních vrstev.¹⁰ Samozřejmě si všímá gesta ústřední postavy, zde však nejde o ukázkou toho, co venkovani dělávají (při slavnostech), ale jde daleko spíše o gesto vztahující se k účelu obrazu – tedy tomu, co nám říká. Jakoby vidí význam malby spíše v rovině posmívání a směšnosti, než v pouze sociálně kritickém tématu.

Další publikací, kde jsem našla zmínku i s reprodukcí tohoto Aachenova díla je sborník *Umění na dvoře Rudolfa II.*, kde část o malířství psala Eliška Fučíková. Obraz je zde pouze krátce zmíněn: „...Vydal se v těchto žánrových scénách rovněž vlastní cestou. Ve dvou Autoportrétech se svou mladou ženou se zobrazil v úloze marnotratného syna, tj. způsobem, jaký použil až o desítky let později Rembrandt. (Snad nejdále se dostal v obraze *Smějících se sedláků*.)“¹¹ Tato zmínka míří k výkladu, k němuž se dostanu později, podle něj jde nejspíše o typ portrétní. Fučíková dále jen poukazuje na gesto hlavního sedláka a naznačuje interpretaci (vysmívání divákovi, nikoliv zobrazeným postavám).

Dalším důležitým zdrojem je článek Thomase DaCosta Kaufmanna: „*Gar lecherlich*“ *Low-life panting in Rudolfine Prague*, publikovaný v katalogu výstavy *Prag um 1600*¹², kde Kaufmann poukazuje přímo na obraz *Smějící se sedláci* jako na dobrý příklad diskutabilního žánrového zobrazení sedláků v okruhu umělců na dvoře Rudolfa II. Kaufmannovým východiskem je kulturně historický přístup k širším souvislostem dvorského prostředí. Poukazuje na pojetí smíchu u humanistů kolem Rudolfa II.

¹⁰ JAKOBY (viz pozn. 3) 44.

¹¹ Eliška FUČÍKOVÁ: Malířství a sochařství, in: Eliška FUČÍKOVÁ/ Beket BUKOVINSKÁ/ Ivan MUCHKA: *Umění na dvoře Rudolfa II.*, Praha 1988, 92-102, obr. 78.

¹² Thomas DaCOSTA KAUFMANN: „*Gar lecherlich*“ *Low-life painting in Rudolfine Prague*, katalog výstavy *Prag um 1600*, 1988, 33-38.

Zdůrazňuje, že pro správnou interpretaci zmíněných dvou maleb je důležité se věnovat ne nizozemskému prostředí, ale konkrétně pražskému, pro které malba vznikla.

Joseph Leo Koerner v katalogu nedávno proběhlé výstavy *Hans von Aachen (1552 - 1615) Malíř na evropských dvorech*¹³, ve svém článku o „přátelských portrétech“ (friendship portraits) poukazuje i na *Smějící se sedláky*. Tento obraz vidí v kontextu portrétních obrazů, jak to již dříve naznačila i Fučíková. Zde ovšem ve skupině s neformálními přátelskými a intimnějšími portréty von Aachenových přátel (Adriena de Vries, Gaspara Rema, Josefa Heintze, Bartholomea Sprangera a dalších), které se podle Koernera odlišují od oficiálních dvorských portrétů stylem malby a propracovaností.

Podíváme-li se na starší literaturu, můžeme ji brát spíše jako doklad způsobu dřívějšího bádání o Hansi von Aachenovi a manýristickém umění vůbec, nebo také jako zdroj informací o obraze, který v té době ještě nebyl ztracen. Právě tento druhý důvod nás zavede k *Soupisu památek okresu Roudnického* autorů Bohumila Matějky a Maxe Dvořáka. V katalogu obrazů Roudnického zámku se nachází i obraz, který sice není pojmenován *Smějící se sedláci*, nicméně dle popisu i reprodukce jde o toto dílo. „*Poprsí smějících se sedláků, kteří jsou široce a dobře v živých barvách namalováni. Že tento typ obrazů Hans von Aachen maloval a byl v tom dobrý, potvrzuje Dlabač. Jeden takový obraz se nachází ve Dvorním muzeu ve Vídni, další v arcibiskupské galerii v Kroměříži.*“¹⁴ Druhý zmíněný obraz je nepochybně kroměřížský *Dvojautoportrét*, obraz z Vídně je však těžké bez bližších indicií identifikovat. Bohužel v roce 1910 nebyl důvod popisovat obraz detailněji (barevnost oblečení či pozadí), a tak nám musí stačit tato zmínka.

Další prací týkající se Aachena je monografická studie Rudolfa Arthura Peltzra, přesněji řečeno jeho disertační práce o Aachenovi. První Aachenova vědecky zpracovaná monografie. Nicméně o tomto obraze se nedočteme nic bližšího.

Tímto výčet zmínek v literatuře, alespoň podle mého zjištění, končí. Kromě zmiňované studie Thomase DaCosta Kaufmanna se obraz nikdo nevykládá v kontextu žánrových scén. Jakoby ho vysvětluje více z perspektivy celého díla Aachena a přidává ikonografický rozbor.

¹³ Joseph Leo KOERNER: Friendship portraits, in: Thomas FUESING (ed.): Hans von Aachen 1552-1615. Court artist in Europe, katalog výstavy konané v Suermondt-Ludwig-Museum Aachen (11.3. - 13.6. 2010) a v císařské konírně ve spolupráci s Obrazárnou Pražského hradu (1.7. - 3.10. 2010) a v Kunsthistorisches Museum Vienna (19. 10. 2010 – 9.1. 2011), 2010, 63-73.

¹⁴ Bohumil MATĚJKA/ Max DVOŘÁK: *Soupis památek uměleckých okresu Roudnického*, Praha 1910, 137-8 „Brustbilder lachender Bauern, die breit und gut im lebhaften Farben gemalt sind. Daß Hans von Aachen Bilder dieser Art gemalt und sich darin ausgezeichnet hat, bestätigt Dlabač. Eines dieser Bilder befindet sich im Hofmuseum in Wien, ein anderes in erzbschöflichen Galerie im Kreimser. překlad autorka.

4. Historické pozadí

Pro každé umělecké dílo je velmi podstatné, chceme-li mu porozumět, doba a souvislosti jeho vzniku. U díla o němž toho víme tak málo, jako o *Smějících se sedlácích* od Hanse von Aachena, je to proto jedna z mála věcí, které se můžeme při výkladu chytit.

Hans von Aachen se narodil v Kolíně nad Rýnem v roce 1552. I přes přízvisko „z Cách“ není známo nic bližšího o rodině, jelikož v této době bylo označení „von Aachen“ v Kolíně nad Rýnem poměrně běžné. V Kolíně se Aachen učil u nám neznámého mistra, prý portrétisty, alespoň podle Karla van Mandera, Aachneova prvního životopisce. V roce 1574 se vydal jako dvaadvacetiletý do Itálie na zkušenou – nejprve do Benátek. Tam sídlila enkláva nizozemských a německých obchodníků a umělců, tam se také seznámil s Gasparem Remem, obchodníkem s uměním, jehož přízeň si získal teprve po čase a jak tvrdí historka z Manderova životopisu, potvrdil přátelství známým kroměřížským *Dvojautoportrétem*, který prý Removi daroval. Podle data vzniku jde tedy o Aachenovo první (známé) dílo, první zmínku o *Dvojautoportrétu* máme doloženu v Kolíně – mohlo tedy stejně dobře jít o obraz pro některého přítele před cestou na jih.¹⁵ V Benátkách kopíroval obrazy pro obchodníka s uměním jménem Morett, o němž však nic bližšího nevíme. Itálie měla sloužit jako škola barvy (Benátky) a kreslířství (Řím), Aachen zřejmě jako ambiciozní malíř chtěl umět obojí. Ve věčném městě bydlel u Nizozemce usazeného v Římě, Athonise Santvoorta. Tam našli útočiště i další rezidenti Aachen se zde učil kresbě, prý především na sochách z fasád římských domů.¹⁶ V Itálii se začal nicméně postupem času prosazovat i malbou a tak máme doloženo (ačkoliv většina originálů je ztracena), že pracoval pro Medicejský dvůr ve Florencii, pro kostel Il Gesù, dochovaný je obraz *Autoportrét s donnou Venustou* a řada dalších portrétů, které Koerner řadí do skupiny přátelských portrétů.¹⁷ V Benátkách si stihl zřídit malou dílnu a známe dokonce jméno jednoho učeníka, který s ním cestoval i dále, byl jím Pieter Isaacs. Z Itálie odjíždí von Aachen asi roku 1586 nejprve do Kolína a později do Mnichova na bavorský wittelbašský dvůr.

Tam pracoval pro vévodu Schwarzenberga, jemuž namaloval nejen portrét, ale i *Nalezení sv. Kříže* (obě práce jsou dnes taktéž nezvěstné), zakázky měl od jezuitů i rodu Fuggerů. Možná se v té době podíval s Vilémem V. Bavorským roku 1588, také na pražský

¹⁵ KOERNER: (viz pozn. 13) 65.

¹⁶ FUČÍKOVÁ: (viz pozn. 4) 3.

¹⁷ KOERNER: (viz pozn. 13), 63 – 73.

dvůr císaře Rudolfa II., jenž prý se obdivoval jeho *Portrétu sochaře Giambologni*.¹⁸ Von Aachen nebyl v Mnichově vázán cechovními pravidly, nebyl členem cechu, a i jinak máme o jeho pobytu v Bavorské metropoli málo doložených zpráv (chybí například účty od dvora za obrazy, které však prokazatelně maloval, zřejmě tak byly placeny ze soukromé kapsy). V Mnichově se také seznámil s Nizozemci miniaturistou a emblematickem Jorisem Hoefnagelem a rytcem Aegidiem Sadelerem. Přestože sídlil v té době v Mnichově, byl od ledna roku 1592 i pražským císařským dvorním umělcem (dokonce jako malíř s pravidelným platem). Přídomek „von Haus aus“ svědčí o tom, že můžeme předpokládat, že Hans von Aachen pracoval již tehdy i pro jiné mecenáše než jen pro Rudolfa II.¹⁹ Pracoval zároveň třeba i pro rodinu Fuggerů v Augšpurku a pro mnichovské jezuity vytvořil několik velkých oltářních obrazů, které můžeme datovat do této doby, například *oltář sv. Šebestiána* pro jezuitský kostel sv. Michala.

Teprve roku 1596, kdy se oženil s Reginou rozenou di Lasso, se natrvalo přestěhoval do Prahy, kde bydlel v zakoupeném domě nedaleko kláštera sv. Jiří až do své smrti v roce 1615. Vstup do císařských služeb a usazení se v Praze, mělo pro von Aachena velký význam jak osobní tak i umělecký - bylo mu uděleno právo pečetit červeným voskem a polepšen znak - tedy zvedl se jeho společenský status, tak také získal přístup do císařských sbírek, které skýtaly velkou zásobu inspirace pro vnímavého člověka.

Císaři naopak přineslo získání Aachena do služeb nejen velmi schopného umělce, ale také poradce a vyjednavče ve věci rozšiřování uměleckých sbírek. Aachen byl poměrně zcestovalý – znal Mnichov, Augšpurk, Řím a Benátky a spoustu umělců z těchto i dalších míst, například Nizozemce usazené v zahraničí, mnohé z nich císařský dvůr také vzápětí hostil (Sandvoorta, Sadalera, Hoefnagela, de Vriese, Heintze st., Sprangera a další). Koerner ostatně poukazuje na to, že Aachen tak trochu cílil na císařský dvůr již dříve a cestičku si vyšlapal pomocí portrétů přátel pro přátele (friendship portraits), tito přátelé ho poté doporučili Rudolfovi II. V Praze si u něj zřejmě objednávali díla i další zadavatelé, především šlechtické rody, protože platil za výborného portrétistu. Mezi jinými šlo o Karla z Lichtenštejna, Lobkowitze, drážďanského kurfiřta Kristiána II., Petra Voka z Rožmberka nebo Johannese Barvitia.

V letech 1603 až 1604 byl Aachen pověřen císařem, aby se vydal do Mantovy, Ferrary, Štýrského Hradce, Innsbrucku, Turínu a Modeny a cestou maloval princezny jakožto potenciální manželky pro Rudolfa II. Císař tento delikátní úkol zadal především

¹⁸ FUČÍKOVÁ: (viz pozn. 4) 5.

¹⁹ FUČÍKOVÁ: (viz pozn. 4) 5.

příteli a důvěrníkovi, kterým Aachen podle zpráv byl.²⁰ Aachen se poohlížel nejen po nevěstách, ale také po uměleckých dílech, která by eventuálně mohl pro císaře získat – obratem o nich pak informoval Rudolfa II. a ten se pak obracel zpět na příslušný dvůr s žádostí o dar. Z čilé korespondence mezi velvyslanci v Praze a dvory v Itálii a Savojsku se dozvídáme mimo jiné také o politických piklích pro Aachena i proti němu, neboť měl díky přátelství a tedy přístupu k císaři exkluzivní postavení. Dozvídáme se se tak i o charakterových rysech von Aachena jako milovníka vína a zábavy, který ale není hlasitým opilcem a křiklounem, spíše vyniká jako dobrý a příjemný společník, jak ho popisuje estenský vyslanec Girolamo Manzuolo: „...*je katolík, mluví trochu italsky a je to pravdymilovný muž, který má rád víno a veselí.*“²¹

Mluví-li se zde o Aachenově intelektu, nikde nemáme potvrzeno, že by byl označován za inteligentního – spíše by se poznámky daly interpretovat tak, že Aachen byl dobrým a zřejmě i bystrým společníkem. Programy alegorických maleb byly většinou na objednávku císaře. Jistě však projevoval jisté komunikativní schopnosti, díky nimž si jednak rozuměl s Rudolfem II. ale také byl schopen poměrně úspěšně vyjednávat o uměleckých akvizicích a dalších politických záležitostech při cestách na jih Evropy.

Jeho katolictví je zřejmě poměrně podstatným faktem i pro naše další pátrání po obraze, jde totiž v našich podmínkách u Rudolfova dvora o odlišnou situaci oproti podmínkám, ve kterých pracovali umělci jako Bruegel, bratři Behamovi a další autoři vesnických scén, kteří tvořili v protestantském prostředí. O tomto se zmíním podrobněji v kapitole o interpretaci. Rozhodně však byla jeho víra důležitá i kvůli dalšímu setrvání u dvora po politické změně českého krále – když se jím 1611 stal Rudolfův bratr Matyáš, Hans von Aachen zůstal dvorním malířem.

Hans von Aachen zemřel v Praze roku 1615, zanechal po sobě čtyři děti a těhotnou ženu. Máme doklady, že se snažila pohledávat Aachenovy dluhy vůči dvoru, dlouho se jí to však nedařilo, odjela tedy zpět do Kolína na Rýnem, kde se později znovu vdala za Aachenova bývalého kolegu medailéra Abondia.

4.1. Rudolfínský dvůr a umění

Císařský dvůr, za který si Rudolf II. zvolil Prahu, byl jedním z nejdůležitějších míst v raně novověké Evropě. Habsburský panovník, v mládí vychovaný ve Španělsku, tedy na dalším významném evropském dvoře, kde se také naučil cenit si umění. Jeho otec, Maxmilián II. také rád sbíral umění nejen z reprezentativních důvodů ale snad i díky

²⁰ FUČÍKOVÁ: (viz pozn. 4) 8.

²¹ citováno z FUČÍKOVÁ: (viz pozn 4), 8 + pozn. 38.

umění samému. Po Maxmiliánovi zdědil Rudolf také některé umělce, rozhodl se však jejich řady posílit: zval tedy významné umělce své doby do císařských služeb. V devadesátých letech, kdy mezi ně patřil již i Hans von Aachen, byli jeho kolegy například Bartholomeus Spranger, Josef Heintz starší, Hans Vredeman de Vries, Hans Hoffmann a Joris Hoefnagel, dokonce pracovali společně na oltářním obraze pro palácovou kapli na Pražském hradě.²²

Obrazy, které chtěl Rudolf do své sbírky se snažil získávat právě přes své dvorní malíře, kteří měli kontakty na dvory, kde dříve pracovali nebo i na slavné umělce. Velkou zálibu měl císař v Dürerových malbách, získání *Růžencové slavnosti* ho stálo mnoho peněz i námahy. V poučení o Dürerově umění a rozpoznání kvality radil císaři Hans Hoffmann, který byl předtím v Norimberku zaměstnán jako kopista slavného umělce a tak měl Dürera dobře nastudovaného. Tyto a další historky jsou pro nás důležité především pro pochopení atmosféry na císařském pražském hradě. Ke všeobecné podpoře a pochopení pro umění a sběratelství i mezi poddanými sloužil jistě i trh s uměním, kterým byl pořádán ve Vladislavském sále a kde bylo možno nakoupit levnější díla a grafiky. Tedy je pravděpodobné, že císař kolem sebe šířil atmosféru kulturní podpory, že i další šlechtici měli umělecké sbírky a objednávali díla u dvorních umělců. V případě Hanse von Aachena lze uvažovat například o práci pro Lobkowitze, v jejichž sbírce se ostatně zkoumaný obraz naposledy nacházel, jistotu ovšem nemáme a zůstává u dohadů a hypotéz. Rozhodně však můžeme tvrdit, že pro císaře Rudolfa II. měla umělecká díla nejen reprezentativní význam (ačkoliv ani tento nelze pominout - Pražský hrad nebyl nijak výstavným sídlem pro císaře říše římské), ale že šlo o sběratelskou vášeň. Umění tak zde plnilo, zvláště pro druhou jednací stranu, funkci ryze politickou - dar císařem vybraného obrazu nebo sochy zavazoval a pomáhal budovat dobré diplomatické vztahy mezi dvory, především proto, že Rudolf II. věděl co chce ve své sbírce mít.

²² FUČÍKOVÁ: (viz pozn 11) 97.

5. Badatelské přístupy

Pokusím se zde analyzovat a kriticky zhodnotit některé z přístupů k tématu venkovanů a jejich zobrazení. Prvním je teorie Svetlany Alpersové, vycházející z jejích textů publikovaných v časopise *Simiolus*²³ a také novější zpracování podobného problému Keithem Moxeym, dalším pak je reakce Hessela Miedemy na Alpersové článek. Tyto názory lze jednak postavit proti sobě, což ovšem není předmětem této práce, jednak také použít je k našemu vlastnímu cíli. Jestliže totiž neexistuje jednoznačné rozšířování významu von Aachenova obrazu, nezbyvá, než se pokusit z existujících interpretací podobných témat vydestilovat to užitečné.

Základním problémem, se kterým se vyrovnávají všichni níže zmínění autoři je smysl žánrových zobrazení venkovanů. Že lze tyto obrazy zařadit do tzv. komického modu pojetí přitom není samozřejmé. Tedy to, zda byla tato zobrazení myšlena jako moralizující (tedy venkovani jsou zlí, špinaví a brutální) nebo zda šlo o pobavení vyšších vrstev tím, jak směšní ale i veselí a hraví jsou venkovští balíci. Nebo snad zda šlo o obojí?

Autorem, který zastává stanovisko spojení obou zmíněných přístupů je Michail Michailovič Bachtin. Nezabývá se sice primárně výtvarným uměním, nicméně ho zmiňuje, snaží se přistupovat k tématu zevnitř – tedy jaksi z pohledu nižších vrstev a to skrze knihu Francois Rabelaise *Gargantua a Pantagruel*,²⁴ kterou literárně a kulturně-historicky rozebírá. Zkoumá formy a projevy toho, co nazývá „materiálně-tělesné dole“ a co je v podstatě esencí toho co na obrazech Bruegela nebo i Saveryho a Aachena můžeme vidět. Zkoumá karnevaly a podobné slavnosti, které nějakým způsobem institucionalizovaly veselí a obracení všedního hierarchického řádu vzhůru nohama. Důležité tu je obracení společenského řádu, možnost oplácet společenské nespravedlnosti, vybit svou zlost i kreativitu ve zcela institucionalizované formě, která nemůže být postižena, ani kdyby zahrnovala nepřístojnosti či drobné delikty jindy trestné. Bachtin vychází přímo ze scén v románu Rabelaise, nicméně předvádí je jakožto exempla pro obecnější vhled do pozdně středověké lidové zábavy. Typickými znaky groteska je podle Bachtina obrácení, dekonizace, znevážení společenské hierarchie vytvořením nové, smrt a následující znovuzrození, ošklivost a vůbec převrácení protikladů velký-malý, bohatý-chudý, starý-mladý... Důležitým znakem karnevalu je omezenost v čase jako jediné omezení. Určený čas je karneval. Není možné se ho neúčastnit – neboť karneval není akce/slavnost ale stav

²³ Svetlana ALPERS: Bruegel's festive peasant, in: *Simiolus* 6, 1972/3, 163-76; Svetlana ALPERS: Realism as a comic mode: Low-life painting seen through Bredero's eyes, in: *Simiolus* 8, 1975/6, 115-44.

²⁴ Michail Michailovič BACHTIN: Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance, Praha 2007.

společnosti. Vtipy, výhrůžky a nadávky se vztahují na všechny bez rozdílu – dokonce podmínkou je i to, že budou vztahovány i na proklamátora samého. Karneval má blízko ke hře a tedy i ke sféře umění, má to ale své meze: „Jeho místo je na hranici mezi uměním a životem. Karneval nezná dělení na účinkující a diváky... Karnevalu se nepřihlíží, karneval se prožívá, protože je povýtce všelidový. Pokud trvá karneval, není kam z něj přehnout, neboť karneval nezná místní ohraničení.“²⁵ Zde snad jen poznámka k užití slova karneval: Bachtin vysvětluje, že jím označuje nejen svátek církevně daný (zde jen připomenu, že bez církevního svátku by nebylo ani necírkevního) tedy v úterý před začátkem velikonočního půstu, ale označuje jím i jakékoliv další svátky, které v průběhu roku probíhaly a dokonce ho přenáší i na veškerou lidovou zábavu. Důvodem je podle Bachtina nezměnitelnost podoby a průběhu těchto lidových slavností ve středověku. Celý charakter karnevalového veselí lze popsat slovem ambivalentní – není jen dobrý není špatný, nejde mu o pouhé negování oficiálního. Vždy jde o obojí – i dobré i špatné – rozhodně si nikdo nepřál zůstat navždy v karnevalovém prostředí. Slavnosti i zvyky s nimi spojené jsou dočasné – nelze jen pít a jíst (za nedlouho by nebylo co – což si sedláci uvědomovali více a jasněji než my dnes). Bachtin také ukazuje, že to co je v běžném životě špatné a zavrženíhodné, může v karnevalu být vhodné či přímo vyžadované. Vykládá tak pozdně středověkou lidovou kulturu jako schopnou uvědomit si limity lidského života a oficiálních autorit. Myslím, že v některých ohledech Bachtin význam lidu v dějinách předělu středověku a novověku nadhodnocuje (především pod vlivem ideologie své doby, komunismu v Rusku). Nicméně chceme-li zkoumat lidovou kulturu 15. a 16. století, musíme jí přiznat popisovanou ambivalenci.

Přestože Bachtinova analýza Rabelaisova románu se stala rychle slavnou a uznávanou, autoři studií, které uvádím dále, se staví převážně k jedné nebo druhé straně. Hledají význam obrazů venkovských veselí v rovině morálního apelu nebo naopak jako uvolňující a veselou součást kultury lidové vrstvy. Důvodem je samozřejmě fakt, který je nutno si uvědomit hned na počátku zkoumání, totiž že Umění bylo vytvářeno pro někoho, kdo měl peníze a moc. Zkráceně, jde o rozpor zobrazovaného – venkova a příjemce či objednavatele tedy diváka – měšťana nebo dvořana.

Práce již zmiňované Svetlany Alpersové se váží konkrétně k nizozemskému prostředí. Její články *Bruegel's festive peasant* a *Realism as a comic mode: Low-life painting seen through Bredero's eyes* byly publikované v časopise *Simiolus*.²⁶ V prvně zmíněném článku zkoumá jednak vztah venkovanů a měšťanů (vyšší třídy), jimž byly podle ní Bruegelovy obrazy určeny, dále pak i účel jejich zobrazení - tedy zda šlo moralistický či

²⁵ BACHTIN, (viz pozn 24), 14.

²⁶ ALPERS, (viz pozn. 23) 115 - 44

směšný výjev. První otázka je poměrně sporná a složitá, Alpersová ji vysvětluje etnografickým zájmem, který podle ní byl mezi vyšší třídou společnosti v té době v módě (vycházely první katalogy krojů a soupisy zvyků a obyčejů venkovanů). Druhou otázku odpovídá poukazem na doklady o pořádání selských slavností na dvoře – pro pobavení měšťanů a dvořanů. Dokládá, že dvorská společnost byla ráda viděna na těchto slavnostech, dokonce se nechávala na různých rytinách zpodobit při jejich návštěvě. Zde tedy znovu poukazuje především na zájem vyšší vrstvy o venkovskou nevázanost, blízkost přírodě (v renesanci právě objevené jako něco lákavého), umění se spontánně bavit.

Svetlana Alpersová přitom vychází z nizozemského obrazového materiálu, konkrétně ze známých Bruegelových obrazů a grafik vesnických svateb a slavností. Její základní tezí je, že tyto a podobné obrazy z doby kolem poloviny 16. století neměly primárně moralizující význam. Jejich cílem podle ní bylo především vybídnout diváka, aby se zapojil, tedy vidí je jako apelativní. Obraz se nás snaží přesvědčit k akci. Zároveň nám v ní tak trochu brání prostě tím, že to je obraz: je neživý, dvourozměrný, ukazuje děj z odstupu a nadhledu, atd. Přesto v současnicích, podle Alpersové měl vzbuzovat potěšení z téměř *antropologicky* motivované podívané. Nabízí názor, že současníci neviděli venkovany jako zlé, obludné, žravé a zvířecí bytosti, ale jako někoho, kdo se umí uvolnit, kdo si užívá tanec a slavnosti obecně, kdo žije v čistém přírodním prostředí (tzn. čistším než města rané renesance). Argumentuje přitom i tím, že právě v této době, přelomu konce 16. století, se probouzí zájem o etnografické zpracování lidových vrstev. Například dobové české kroje na Saveryho obrazech ukazují právě tuto tendenci i z našeho prostředí. Šlo tedy, podle Alpersové, o módní záležitost, nikoliv moralizující, ale ani výlučně zábavnou, i když tato složka podle ní převažovala. Pokud jsem zmínila obraz Rolanda Saveryho *Sedláci před hospodou*, je nutné dodat, že je to jeden z mála obrazů tohoto typu u nás a v Saveryho díle (jak je dosud známo) to není častý motiv. Šlo podle mého názoru v Saveryho případě spíše o zpracování módního námětu, než o zájem o venkovany a pochopení politicko – náboženských konotací, které byly rozvíjeny v německých zemích. Alpersová vychází především z historických materiálů, které se přímo váží k Bruegelovým a dalším dílům severské záaplské provenience. Tradice nizozemských témat malířství (kterou popisuje Moxey pro německé oblasti²⁷) a způsobu provedení realistickým způsobem i se vši ošklivostí a tělesností vychází ze stejných kořenů jako reformace.²⁸ Alpersová přidává do

²⁷ Keith P.F. MOXEY: Sebald Beham`s church anniversary holidays: feastive peasants as instruments of repressive humor, in: Simiolus 12, 1981/82.

²⁸ pro srovnání: Bialostocki uvádí jak vypadalo pojetí realističnosti ošklivosti (například v zobrazení groteskních hlav, nebo hlav Kristových mučitelů) v Záalpí a Itálii. Pro protestanty je ošklivost potvrzením nutné ošklivosti dané Bohem?(holt někomu je shůry dáno a jiný – ošklivý, má smůlu, ale někdo to být

diskuse ještě právě obdivný pohled na exotiku buranství a zakončuje otázkou, zda nevenkovan mohl splynout s davem venkovanů a užít si volnost slavnosti bez toho, aby byl sám venkovanem. Jinak řečeno, se táže, zda je možné udržovat sociální odstup a přitom požívat výhod jeho jednostranného překročení. Vztaheno na obraz Hanse von Aachena: venkované tuto bariéru zviditelňují jak jen to jde, sociálního odstupů se nebojí, prostě a jednoduše vkročí na naši stranu bariéry a na nic se neptají.

Téma sociální nerovnosti je jistě v jádru celého tématu. Sociální situace byla relativně stejná v celé pozdně středověké Evropě, přesto však, při bližším pohledu najdeme jisté rozdíly. V případě Alpersovou zmiňovaného obdivu k čistotě a nezkaženosti prostředí nizozemského venkova je oproti českým zemím jistě podstatný rozdíl. Alpersová přesto neukazuje bezproblémové chápání venkovanů. Naopak navrhuje, že realistický způsob zobrazení měl sloužit k lepšímu vyjádření komična (tedy ambivalentního pohledu), groteskního a ambivalentního komična, jak ho chápe Bachtin. Zároveň s obdivem k uvolněné zábavě byli měšťanům sedláci směšní, pohrdali jimi. Jde tedy o komplikovanější ambivalentní vztah.

Ve druhém článku v témže časopise vychází autorka z básně G. A. Bredera a rytin s popisky od Karla van Mandera. Zde zdůrazňuje komičnost a tedy ambivalentní způsob zobrazení lidových oslav. Na jedné straně se podobají zobrazením sedmi smrtelných hříchů, na druhé nás lákají, abychom se přidali. Na pomoc při výkladu grafik s tématem slavností posvícení (kermis) si bere text. Problémem propojování textu a grafiky je především to, že ke stejnému obrázku (grafice) můžeme v průběhu času nalézt různé komentáře – někdy i protichůdné, což nás upozorňuje na nutnou ostražitost výkladu problému: ani tehdy nebyl názor na moralizování či adoraci jednotný. Jako důležitou součást významu grafik s významem komična, vidí Alpersová také zobrazení v realistickém módu, nejčastěji v širokém pohledu z výšky. Tento způsob zobrazení je záměrný – realismus nás upozorňuje na nevážnou, neoficiální scénu, dalo by se snad říci scénu *ze života*. Pohled na venkovské veselice z ptačí perspektivy nám pak dovoluje udržet si od scén odstup, vlastně nám spíš nedovoluje si vybrat jinou pozici. Dovoluje však uchopit komičnost tohoto typu umění- tedy ambivalentnost mezi dobrým a špatným. Velmi důležitým poukazem je zde především spojování výtvarného zpracování a významu. Jestliže o obrazech jaké známe od Bruegela nebo Saveryho a dalších, především nizozemských mistrů mluvíme jako o realismu, proč? Je to snad opravdu „podle života“,

musí) a nebo jako v Itálii, kde to bylo chápáno tak, že tělesná ošklivost odkazuje na duševní ošklivost? Aachenův obraz je v tomto úhlu pohledu bližší protestantskému stanovisku. Jan BIALOSTOCKI: *Opus quinque dierum*, in: *Journal of Warburg and Courtauld institutes*, 22/1959, 25.

jak o sobě rádi tvrdili umělci? Jak to tedy s tímto realismem je a čemu v tomto případě slouží? Podle Alpersové je to zase apel na diváka, aby se přidal, aby měl možnost si scény představit *reálně* a měl tak z nich potěšení.

Na tento názor Alpersové reaguje v dalším čísle téhož periodika Hessel Miedema. Hlavní co z kritiky vyznívá je odlišný přístup k tématu. Realismus dělí autor na dvě oddělené větve: jednak realismus, kdy je obraz namalován jako by byl živý, *jako ve skutečnosti*, druhý případ je podle něj zobrazení skutečných, reálných věcí. U Alpersové postrádá vysvětlení, který z druhů realismu přisuzuje Bruegelovým obrazům. Největší problém pro Miedemu vyplývá z použití slova realismus. Podle něj jde o moderní pojem, kterým nepřesně popisujeme historický materiál. (Tato diskuse se točí především kolem názvu článků: Alpersová: *Realism as a comic mode*, Miedema: *Realism and comic mode*.) Kritizuje také Alpersové termín „comic mode“. Podle něj nejde v uvedených případech o komický způsob zobrazení, ale spíše o moralizující didaktický materiál nesloužící tím pádem k pobavení měšťanů a vyšších vrstev obecně, jak tvrdí naopak Alpersová. Teorie Hessela Miedemy je vystavěna na přesně opačném základu - obrazy byly tvořené vyšší třídou proto, aby se mohla nad nižší vyvýšit tím, že ukáže na neřesti, jichž se slušný měšťan nedopouští. Zdůrazňuje pak, že to co na obrazech a grafikách vidíme, je jen interpretace. Interpretace jedné sociální třídy jinou třídou, jinými slovy, že nejde o zobrazení toho jak se venkované opravdu chovali, ale toho jak je měšťané chtěli vidět. Další pro nás důležitý bod Miedemovy teorie je v tom jak ukazuje smích v této době. Poukazuje na to, že existovaly dva přístupy, jednak smích patřil k tomu co je mladé, krásné, jarní (zajímavé je zde porovnání s dnešní situací). Druhou, častější polohou smíchu byla opačná situace distance a sociální nerovnosti: smáli se šašci, blázni, staří a oškliví lidé – toto byl tak spíše výsměch triumfujícího protivníka, než obrozující smích. Znovu se zde vracíme k Bachtinovu teoretickému základu celého problému.

Pro mou práci z této polemiky dvou zainteresovaných badatelů jasně vyznívá především nutná opatrnost v přístupu k tématu a materiálu. Jinými slovy těžko rozhodnout zda moralizující význam tyto obrazy měly či neměly. Jistě však je to diskuse, která pěkně ilustruje ambivalenci celé problematiky. Pravděpodobné je, že pravdu mají oba badatelé, oba pohledy si všímají stejného tématu z různých stran.

V témže periodiku o několik čísel později, se věnuje stejnému tématu i americký badatel Keith Moxey. Jeho článek *Sebald Beham`s church anniversary holidays: festive peasants as instruments of repressive humor*²⁹ se zabývá konkrétními rytinami z dílny

²⁹ MOXEY: (viz pozn. 27), 107-130.

bratří Behamových, vzniklých v Norimberku ve 20. letech 16. století. Ukazuje zde, jak moc bylo právě v Norimberku vnímání venkovanů věcí ideologického názoru,³⁰ jak moc bylo ovlivněno Lutherovou reformací a Německou selskou válkou. Rozdíl mezi před a poválečným obrázkem venkovana je velký. Zatímco předválečná (tzn. před rokem 1524) zobrazení byla víceméně laskavá, pozdější práce jsou už ve znamení represivního výsměchu, jak by snad šel volně interpretovat název Moxeyho práce. Autor ukazuje Lutherovy výpady a změnu společenského vnímání venkovanů pod vlivem učení: každý má své místo ve společenské hierarchii a kdo se proti tomu bouří (jako sedláci ve válce), bouří se proti Božímu řádu.

Keith Moxey k tématu poznamenává, že ve středověku byli venkované zobrazováni jako komparz Ukřižování, tedy s poukazem na to, že Kristovi záleží i na posledním člověku. V průběhu 15. a v 16. století se začaly šířit zobrazení venkovanů na kalendářích, kde šlo o ukázky běžných činností toho kterého ročního období. Tedy stále ještě šlo o zástupce obecného, chudého venkovského lidu, nikoliv o konkrétní činnosti konkrétních lidí, slavnosti určitého města a podobné, jak tomu bylo později například v nizozemských rytinách, kdy v názvu figurovalo přímo místo konání slavnosti/posvícení.

Moxey poukazuje také na to, že naše společnost, zvláště po II. světové válce je zvyklá se nesmát slabším a méně šťastným než jsme my sami. Především nám sám fakt, že je někdo chudý a tak se opíjí, zvrací atp., nepřijde vtipný. Kdežto v 16. století toto fungovalo jinak, odtud tedy onen represivní humor jemuž měly podobné grafiky sloužit. K tomu přispívala i jejich nízká cena a tedy dobrá dostupnost i pro chudší měšťany. Moxey zastává názorový kompromis mezi moralizujícím a zábavním smyslem zobrazení venkovanů. Původně moralizující příklady bouření se proti Bohu se typicky groteskním způsobem přetočily do zábavné formy, nikoliv laskavé, ale represivní. Zde znovu můžeme poukázat na Bachtinovo dílo, které v interpretaci Rabelaisova románu ukazuje přesně tuto rovinu společenského vnímání nižších vrstev, především pak venkovanů.

Moxey vnesl jiný pohled do diskuse o obrazech slavností venkovanů, totiž zpolitizoval celé téma. Doba v níž se tento typ obrazů vyvinul, tedy 16. století, byla politicky neobyčejně bouřlivá jak v Nizozemí tak v německých zemích, je tedy s podivem, že se tomu blíže nevěnovali i jiní autoři, zvláště v situaci, kdy nemáme žádné jednoznačné řešení problému. Vhodnou kombinací metody zkoumání dějin každodennosti a analýzy obrazů, by jistě bylo možné se dobrat k výsledku, který více vyhovoval dnešnímu pohledu na

³⁰ Raupp tvrdí, že nelze takto zjištěné souvislosti použít univerzálně i pro jiná místa a jiné umělce, ať už v Německu nebo jinde v Evropě, kam byly navíc Behamových grafiky také exportovány, in: Hans Joachim RAUPP: Bauernsatiren, Köln 1986, 138.

historii, například tak jak to v 80. letech ukázal na italském materiálu Carlo Ginsburg například v knize *Sýr a červi* nebo ve svých dalších studiích.

Problémů aplikace těchto tří teorií pro vysvětlení zkoumaného obrazu Hanse von Aachena je hned několik. Především jde o materiál ze kterého jsou závěry vyvozovány – grafika a proti tomu obrazy jsou zkrátka různými médii, která nesou různé souvislosti nejen významové: anonymnost diváka a reprodukovatelnost grafiky oproti nákladnosti a tedy i větší oficialitě námětu obrazu.

Další důležitou věcí, kterou bychom při interpretaci měli brát v úvahu je rozdílná politická a sociální situace v Nizozemí a německých zemích v první polovině 16. století, tedy na počátku reformace, a proti tomu v zemích Koruny České v době vlády Rudolfa II. Katolický císař, měl jen o něco menší problémy s protestantskou šlechtou a sněmem, než s tureckým nebezpečím za hranicemi země. V německých zemích to naopak byli sedláci, kdo povstal jako první. Jinými slovy, situace byla vždy místně specifická a nelze proto generalizovat a přenášet konkrétní závěry z jednoho prostředí do druhého.

Dalším problémem interpretace *Smějících se sedláků* je v tom, že se nejedná o typ venkovské pijácké scény, ať už moralizující či nikoliv. Chybí zde nadhled, množství scén a lidí hemžících se v popředí i pozadí obrazu, stejně tak jako jakékoliv atributy slavnosti a oslavování. Z toho vyvozují, že použít pro vysvětlení von Aachenova obrazu přístup Alpersové, Miedemy nebo Moxeyho není vhodné. Jistě to nijak nesnižuje jejich důležitost a naopak pomáhá nám to vytvořit si pevnější mantinely, ve kterých se budeme pohybovat ve vlastním vysvětlení.

Hans Joachim Raupp ve své knize *Bauernsatiren* poukazuje na několik možných východisek při studiu venkovanů na grafikách a obrazech. Jednak je podle něj nutno rozlišovat německé prostředí od nizozemského, dále pak především funkce. Rozlišuje tak ideologickou funkci, funkci těchto objektů jakožto zboží pro prodej a nakonec funkci určenou vztahem k divákovi – k jeho postavení a sociální příslušnosti.³¹ Vyplývá z toho především velké rozrůznění materiálu, které však podle něj, lze metodologicky překonat. Raupp tato zobrazení nazývá „*genus satiricum*“ a ukazuje především, že nešlo o intenci umělce, ale o určitý typ zobrazení, jehož podoba se řídila způsoby prezentace.

S další významnou interpretací, ovšem z jiného východiska, přišel Thomas DaCosta Kaufmann. Jeho východiskem je tentokrát kulturně–historický přístup k prostředí konkrétně na dvoře Rudolfa II. Poukazuje na to, že humanisté na dvoře císaře byli obeznámeni s Aristotelovou *Poetikou*, v níž je smích vyjádřením ošklivosti a falešnosti.

³¹ RAUPP: (viz pozn. 30), 317.

Odtud vyvozuje i význam Aachenovy malby *Smějících se sedláků*. Vidí je jako malbu v negativně-komickém modu zobrazení. Tedy ne ryze negativní, protože nejspíše měl sloužit i k pobavení. Konkrétně zmiňuje (i Alpersovou citovaného) Martina Opitze, autora původem ze Slezska, žijícího v Praze a jeho *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624). Opitz uvádí definici komedie: Komédie sestává z jednoduchých podmínek a postav: vypráví o svatbách, oslavách, hrách, klamu a venkovanských činnostech nevolníků, lancknechtů, o svádění, hlouposti mladých a lakotě starých, podlézavosti a podobných věcech, které denně vidíme u obyčejných lidí.³² Odsud Kaufmann vyvozuje, chápání smíchu a venkovanů zároveň – tedy propojenost obou témat. Kaufmann vychází na tutéž cestu opačným směrem, než badatelé zmiňovaní výše: od znalosti kulturního a intelektuálního prostředí, v němž obraz se sedláky vznikl (tedy jde vlastně podobným směrem jako Keith Moxey), postupuje ke konkrétním motivům. Vidí především ambivalentnost, nebo lépe rozporuplnost, tématu, což je pro nás velmi důležité. Je teď jasné, že nemáme pátrat po jasném vysvětlení, ale cílem pro nás může být spíše kombinace několika hledisek.

³² „Die Comedie besteht in schlechtem wesen vnnd personen: redet von hochzeiten/gastgeboten/speilen/betrug vnd schalckheit der knechte/ruhmraetigen Landtsknechten/buhlersachen/leichtfertigkeit der jugend/geitze des alters/kupplerey vnd solchen sachen/die teaglichvnter gemeinen Leuten verlauffen, přibližný překlad autorka, citováno z: DaCOSTA KAUFMANN: (viz pozn 12) 37 + poznámka 10.

6. Interpretace

Vše dříve zmíněné, včetně ikonografického popisu a především různých přístupů k tématu zobrazení venkovánů, nás vede cestou k interpretaci obrazu Hanse von Aachena *Smějící se sedláci*, nyní se pokusím o celkovou interpretaci obrazu.

Na obraze nás zarazí několik věcí: gesto předního sedláka, rozesmátá ústa, buranství postav (o kompozici jsme už mluvili v první kapitole), jedním slovem: neobvyklost tohoto obrazu. Neslušné gesto, jak jsme ukázali dříve, podle Johna Bulwera³³, bylo gesto *figa rukú* a znamenalo odpověď nižších vrstev, jako třeba sedláků, na provokaci. Pokud nestačila slova, přišla na řadu gesta (ostatně ta jsou vždycky vnímána silněji než pouhá slova - například symbolické gesto žehnání nebo naopak pálení vlajky). Už zde je vidět důležitá věc, totiž že nízké je spojeno s gesty a tělem, kdežto vysoké se slovy (sedlák neumí odpovědět na slova slovy, pouze gestem). Další důležitou charakteristikou je spojení s urážkou a smíchem, respektive výsměchem.

I na našem obraze má gesto význam posmívání, hloupé a sprosté reakce se snahou ponížit a potupit protivníka. Tradičním adresátem tohoto gesta byl Kristus na kříži, kde se v dějinách umění vyskytuje poměrně často. Voják v komparsu pod křížem uráží Krista právě takto. V případě Aachenova obrazu je však cíleno na diváka. Gesto je obrácené nikoliv dovnitř obrazu, jako v případě Ukřižování, ale ven, na diváka, význam zůstává nejspíše stejný. Role se otočily, my jsme tím trpícím nebo posmívaným objektem. Jistě zajímavý momentem je, že to posměváčkovi nemůžeme nijak oplatit, jsme tak stejně bezmocní jako onen Kristus přibitý na kříž. Ženy, které sedlákovi sekundují se smějí jeho troufalosti a naší bezmoci cokoli udělat. Přesto obraz nepůsobí bojovně, jde především o ono gesto, odvážené ale nijak vážné, provedené se smíchem. Jinými slovy, tento útok bereme s rezervou a troufalce ohodnotíme jednoduše jako blázna, venkovana, sedláka. Tak také Bachtin popisuje právě podobné situace, když analyzuje Rabelaisovu knihu. Šašek se může posmívat a dokonce vysmívat komukoli bez toho, aby za to nesl odpovědnost, protože je to prostě šašek, blázen. Podobně to může dělat kdokoliv v době karnevalu – tedy ve výjimečném, přesně daném období, kdy je všechno obráceně: pořouchlé, špatné i vyloženě zlé skutky, které by za normálních okolností byly tvrdě postiženy, jsou tolerovány s poukazem na dobu karnevalu. Smí se říkat pravda, smí se v rámci zvyklostí všechno, vše je parodováno a obráceno naruby ke své dobré stránce a naopak: všechno zlé je pro něco

³³ BULWER: (viz pozn. 8) 183.

dobré.³⁴ Odtud pak je jasně chápáno jakékoliv chování v době karnevalu jako ambivalentní-nejasné: ani špatné ani dobré. Kromě gesta odkazuje na tento karnevalový princip lidové zábavy i zmíněné zdůraznění úst a nosů. Ústa především, nos pak méně, mají význam otvoru do těla, které slouží k mluvení, urážkám ale i k velebení Boha, jimi přijímáme potravu a také pijeme alkohol a někdy pak naopak zvracíme. Je to tedy opět jeden z nejjasnějších příkladů ambivalentního tématu v obraze. Nosem pak cítíme vůně, ale i smrkáme a lze ho také strkat do cizích věcí (vznešené věci Boží jsou veřejné). Obojí, je-li zdůrazněno odkazuje k pozemskému tělu, k Bachtinovu „materiálně tělesnému dole“. Tímto pojmem Bachtin označuje právě znaky odkazující k tělesnému aspektu lidské bytosti, nevznešenému, každodennímu. A všechno zdůrazňování nenasytnosti, opilství, sexu, kuplířství a tance na některých žánrových obrazech a rytinách, ukazuje například Keith Moxey jako zdroje výsměchu vyšších vrstev nižším.³⁵ Ostatně schopnost více či méně tělesnost (nebo alespoň její určitý aspekt) zakrývat čili kultivovat byla vždy znakem kultury (v tomto případě té vyšší, jinak je však možno vyzorovat vymezování se vůči alespoň některému konkrétnímu projevu tělesnosti u většiny kultur či subkultur). Je tedy jasné, že obraz navozuje téma tělesnosti, reakce diváka, emocí.

K tomuto tématu, beze snahy nějak nadhodnocovat význam obrazu o němž skoro nic nevíme, bych ráda připojila i studii Hanse Beltinga: *Jak si vyměňujeme pohledy s obrazy*, který vyšel česky v časopisu *Iluminace*.³⁶ Zkoumá zde situaci, která podle mého na obraze má důležitou roli – totiž pohled z očí do očí (diváka vůči obrazu a naopak). Rozvíjí zde koncept obrazu jakožto media. Pohled, který na obraz vrháme my diváci, není pohledem na hotovou věc, kterou bychom pouze pojali do vědomí. Belting popisuje interakce mezi obrazem a divákem jakožto proces, kdy výsledek vzniká pouze v naší hlavě, obraz je medium mezi obsahem obrazu a recipientem. Uskutečňovaným pouze díky pohledu. „Pohled je nutno považovat za nositele veškerého obrazového vědomí, které máme k dispozici.“³⁷ Pohled z tváře do tváře – obrazu a diváka je přitom vždy fiktivní. Obraz není živý, nemá tělo, nemůže se na nás tedy dívat, přesto my jsme schopni to takto vnímat. Myslíme si, že obraz nám opětuje pohled, tudíž s námi nějak komunikuje. Je to tedy záměr umělce, vzbudit v nás dojem, že od nás obraz něco chce a tak v divákovi vyvolat

³⁴ Peter Burke k tomuto poznamenává, že nikdy nešlo o všechno nebo nic, ani v době karnevalu nebylo vše povoleno, Bachtinova nadsázka pramení z rozboru literárního nikoliv historického pramene. Kromě toho Burke zmiňuje také tendence nadhodnocovat význam lidu a lidových projevů jakožto totálních a celospolečenských, poukazuje na to, že tato tendence je patrná zejména v první polovině 20. století. Peter BURKE: *Lidová kultura v raně novověké Evropě*, Praha 2005, 215-216.

³⁵ MOXEY: (viz pozn. 27) 110.

³⁶ Hans BELTING: *Jak si vyměňujeme pohledy s obrazy*, in: *Iluminace* 1, 2009, 53-67.

³⁷ BELTING: (viz pozn. 36), 66.

příslušnou reakci. Obraz evidentně působí tak, že máme pocit, že po nás něco chce.³⁸ Jistě tento princip funguje právě u obrazu Hanse von Aachena *Smějící se sedláci* a můžeme ho proto po právu nazvat obrazem apelativním.

Jako apelativní lze nazvat i obrazy, které analyzuje Svetlana Alpersová v článku *Bruegel's festive peasants* (viz kapitola IV.). Na von Aachenově obraze ale není stopy po slavnosti, nejde o karneval, vlastně je velmi nejasné *o co vlastně jde*. Malíř nechal určení místa a času na nás. Není proto podle mého názoru důvod se domnívat, že jde o téma slavnosti nebo opileckého chování venkovanů. Taktéž přímou souvislost s karnevalem a z toho vycházející teorie není možné jednoduše aplikovat. Jistě jsou to však pro význam obrazu důležité konotace a jak se pokusím ukázat, jsou relevantní z jiného důvodu. Ačkoliv téma obrazu neodpovídá klasickému typu slavnosti ve vesnici před hospodou, často u kostela (posvícení), přesto je tu důležité veselí – zábava. Ovšem je to zábava jakou popisuje Bachtin ve svém rozboru Rabelaisova románu, jak jsem ukázala výše. Celkové vyznění von Aachenova obrazu je tím, co vyjadřuje pojem groteskní. Jde o ambivalentní ale smíchový princip. Tématem zůstal smích, hrubost a neotesanost, dokonce ošklivost, která je zobrazena na malovaném olejovém obraze, tedy něčem výjimečném, nebanálním. Rozpor a napětí vznikající nejen tímto protikladem, ale také třeba kontrastem ošklivosti obou zadních postav proti kráse slečny za sedlákovým levým ramenem, je tím co vytváří podvojně vyznění. Divák se nemůže jednoduše rozhodnout, jestli jsou aktéři scény *hodní* nebo *zlí*. To, co nás malíř nenechal si domyslet je téma: smích, nebo lépe výsměch, hra s vážností a nevážností, hra s rolemi ve společnosti a naposled hra s médiem obrazu. To vše nějak s karnevalem a slavnostmi souvisí, ne snad přímo, přesto veselí a smích jsou pro tyto společenské formy zásadní.

Pro lepší pochopení významu smíchu potažmo výsměchu, jsem se podívala na současnou teorii psychologie a sociologie smíchu. „*Psycholog Vladimír Borecký si pro analýzu komiky po vzoru Kierkegaarda vybírá tři základní konfigurace – ironii, humor a absurditu, k nimž přidává ještě čtvrtou, naivitu. V naivitě jsme směšní, aniž to víme, v ironii se smějeme druhým, v humoru se dokážeme smát i sami sobě a absurdita představuje vědomí komičnosti celého světa.*“³⁹ Podle této definice, jedné za základních, bychom zobrazení jaké máme před sebou v podobě Aachenova obrazu zařadili nejvíce k ironii nebo satíře, které mají některé znaky společné. Jak ukazuje tato analýza, ironie či

³⁸ Belting v témže článku také předkládá zajímavou avšak poněkud spornou myšlenku: „My jsme ti, kteří chtějí, aby obrazy něco chtěly.“ (s. 54) Tedy, že divák sám očekává, že obraz bude nějak aktivní, bude po něm něco chtít, nějakou aktivitu (třebas i jen myšlenkovou), což podle Beltinga vychází z media obrazu samého.

³⁹ Mirek PAULÍČEK: Komika, z knihy připravované k vydání na podzim 2011, úryvek poskytl autor.

satira jsou směřovány vždy nějakým směrem, nejsou reflexivní – naopak obrací se proti konkrétnímu cíli. Ne počítají s převrácením, s odvetou, není to smích sebereflexivní. Není to smích moudrých, ale naopak nedospělých (analogicky k psychologickému stadiu adolescenta, dle Jeana Piageta), tak trochu hloupých a nezkušených, přeci jen ještě trochu naivních lidí. Podle psychologického dělení jde o fáze vývoje, kterými člověk postupem věku prochází. V satíře neboli ironii zaznívá výsměch vůči něčemu rozdílnému, jde o obranu vlastní jedinečnosti a bezchybnosti. Jestliže Raupp označuje venkovanské výjevy za projev satiry, pro Aachenův obraz to pak platí také. Jako chápavé a schopné sebereflexe bychom chování hlavní postavy sedláka rozhodně nemohli označit. Smích skupiny z obrazu je jistě směřován k divákovi, není smíchem neadresným, naopak je výsměchem komukoliv, kdo se liší od *nás co jsme na obraze*.

Zde by samozřejmě bylo velmi důležité vědět pro koho byl obraz namalován, komu se tedy původně vysmíval. Bohužel to však nevíme, můžeme si proto představit Diváka, který je ze dvora Rudolfa II. a který se s malířem zná, neboť tento obraz jistě není oficiálním dílem malovaným na objednávku dvora. Tento Divák se od sedláků liší nebo by se rád lišil. Sedláci se mu smějí, tím jak se snaží nebýt jim podobný, se stává směšným. Z tohoto úhlu pohledu můžeme interpretovat obraz jako přátelské pošťouchnutí upozorňující na přílišnou vážnost cílového diváka. Předpokládá to ovšem názor, že obraz byl určen někomu konkrétnímu, nikoliv obecnému divákovi.

Podobně to popisuje i Joseph Leo Koerner. Vidí obraz *Smějící se sedláci* jako vyjádření kumpánství se zobrazenými, stáváme se před ním nedobrovolnými kumpány hlavní postavy - muže, který na nás ke všemu ještě lascivně gestikuluje.⁴⁰ Moralizující podtext Koerner nezmiňuje, nicméně s ním nejspíše počítá, nikoli ale na zjevné rovině, spíše v hloubce sociálního obsahu výjevu.

Aachenovo dílo vidí v kontextu portrétních obrazů (což je samo o sobě zajímavé a odvážné tvrzení), Koerner jako znaky těchto přátelských portrétů uvádí formální podobu: malá propracovanost pozadí v černé či tmavě hnědé barvě, hnědé tóny oblečení, chybějící dekor a detaily a také přímý pohled do očí diváka. Stejně znaky nachází na portrétech, které řadí mezi přátelské, zobrazující muže, se kterými se Hans von Aachen přátelil nebo si jejich přátelství chtěl získat. Vysvětluje to jako součást politiky budování sítě profesionálních kontaktů na bázi přátelství. Aachen používal, dle Koernera, neoficiální portréty jako vizitky. Vztah přátelství je tu pak chápán tak, jak ho renesance chápala podle Ciceronova spisu *Laelius de Amicitia*. Právě přátelství je takové, které požívá vážnosti a

⁴⁰ KOERNER: (viz pozn. 13) 70.

úcty obou přátel i ostatních lidí, přítel zrcadlí naše ideální já, tudíž má téměř božskou moc. Portréty přátel mají za úkol navodit blízkost přítele a uvést diváka do důvěrného dialogu se zobrazeným a zpřítomnit nepřítomného.⁴¹ Koerner tak vykládá i smysl nejznámějšího smějícího se Aachenova obrazu: tzv. *Dvojautoportrétu* (1574?) [4] z Kroměříže, jako obrazu, kde se portrétovaný přátelí vlastně sám se sebou a tak on sám přetrvává do budoucnosti. Koncept zrcadlení našeho já je tu doveden k dokonalosti zobrazením tohoto výsledku zrcadlení. V případě *Smějících se sedláků* však můžeme uvažovat o zobrazení pravého přátelství jen omezeně, nevíme totiž kdo je portrétovaný a jestli jde vůbec o portrét.

Zajímavou hypotézou může být renesanční hra se znevážením vážného, kterou nalezneme v článku Jürgena Müllera *Albrecht Dürer`s peasant engravings: A different Laokoón, or the birth of aesthetic Subversion in the Spirit of Reformation*.⁴² Nevztahuje se sice k Aachenovu obrazu, nicméně se jí můžeme pokusit aplikovat. Müller představuje to, co nazývá u Dürera inverzní citací, neboli formální napodobení antických vážných vzorů a jejich obsahové zesměšnění. Poukazuje na skupinu Dürerových grafik, kde postavy tvarově připomínají klasické postavy antického umění, zde však jsou to sedláci nebo blázni. Tak se faun hrající na píšťalu proměnil v dudáka a tančící pár venkovanů má tak podivně propletené nohy a ruce, takže připomíná sousoší *Laokoóna*. Grafiky totiž navazují na zkušenost Dürerovy cesty do Itálie, kde byla asi rok před jeho druhou návštěvou nalezena originální mramorová socha. Müller vysvětluje původ grafik jako poťouchlé zesměšňování papežské image, založené na návaznosti na antiku a také umělců, kteří donekonečna napodobují antické vzory. Dürer tyto mědiryty nejspíše dával svým přátelům, kteří v Itálii nebyli, aby se nad tím společně pobavili. Základem pro tyto soukromé vtipy s podobou známých děl a jejich znevažováním adaptací na obyčejné téma, byla tedy podobnost, analogie. Fungovala samozřejmě jen pro určitý okruh lidí, kteří znali i originály. Pokud se pokusíme podobně vyložit i von Aachneův obraz, bude nutné nalézt nejprve nějakou podobnou kompozici a také okruh lidí, kteří by ji byli schopni rozluštit.

Našli bychom nějakou obrazovou analogii k obrazu Hanse von Aachena? Joachim Jakoby uvádí jako příbuznou kompozici Krista mezi učenci. Bialostocki pak v článku o jednom Dürerově *Kristu mezi učenci*⁴³[5], uvádí celou širokou škálu obrazů s podobnou kompozicí: symetricky rozmístěnými postavami, gestem ústřední figury,

⁴¹ KOERNER: (viz pozn. 13) 70.

⁴² Jürgen MÜLLER: *Albrecht Dürer`s peasant engravings: A different Laokoón, or the birth of aesthetic Subversion in the Spirit of Reformation*, *Journal of Historians of Netherlandish Art* vol. 3:1, 2011.

⁴³ Jan BIALOSTOCKI: *Opus quinque dierum*, in: *Journal of Warburg and Courtauld institutes*, 22/1959, obr. 5a, 5d.

polofigurálním výjevem, neurčitým prostředím. Takové podobné obrazy můžeme najít u Giambattisty Cima da Conegliano [6] nebo Bernardina Luini [7]. Tento konkrétní příklad stojí za naší pozornost. Jeho kompozice je natolik podobná Smějící se sedlákům, že lze uvažovat o obrazové analogii. Typologické předobrazy tedy můžeme nalézt, otázkou zůstává, zda tento způsob výkladu může odpovídat situaci obrazu Hanse von Aachena. Existovala také osoba – Divák, který by rozuměl takové analogii? Domnívám se, že na dvoře Rudolfa II. a zároveň pravděpodobně z okruhu přátel Hanse von Aachena, se jistě našli takoví lidé vzdělaní a v umění zběhlí, tak jako císař sám. Můžeme pouze hádat zda náhodou nešlo o Zdeňka Vojtěcha Lobkowicze, Rudolfova kancléře.

Další neodbytný otazník visí nad typem zobrazení – jde o portrét, jak se domnívá Koerner nebo spíše o obecné zobrazení, které odpovídá typu Krista mezi učenci? V případě že by šlo o portrét, chybějí jakékoli atributy určující osobu jakožto konkrétní. Zároveň ale také není zobrazena nějaká obecná činnost se širším významem (pitka, slavnost,...), se přikláním k názoru, že jde o kombinaci obou. Obecné zobrazení pěti postav, které jsou však nějakým způsobem specifické, nějak se váží ke konkrétnímu Divákovi. Především se výrazně vydělují zdůrazněním sociálního původu – jsou to burani. Není přitom jasné, zda jde o burany městské nebo venkovské, oděv spíše ukazuje na venkovský původ. Mohlo by se tedy jednat o rodinu, nejspíše pak jednotlivé postavy patří do určité generační kategorie (otec, matka po pravici, dcera po levici, prarodiče (?) vzadu). Dalším výrazným znakem je chování postav, srovnáváme-li je s Kristem a postavami učenců. Smích je znakem nízkosti, nekontrolování emocí, špatnosti a ošklivosti. Přidáme-li k tomu ještě gesto, které je jasným zástupcem podlosti, urážky, provokace a dále komunikace, která probíhá nikoliv uvnitř obrazu samého ale s divákem, vidíme, že vše v obraze je převráceno naruby. Místo vznešených a moudrých mužů jsou zde ošklivé a uřehtané ženy, kromě hlavní mužské postavy, která sice scénu ovládá svým gestem, ale toto je převráceno do obscénnosti místo akademického vypočítávání argumentů. Smějí se nám, místo toho, abychom se my smáli jim: jak jsou to oblečení! Jak mají vtipně napuchlé nosy, jak jsou chudí a hloupí! Co si myslí, že zmohou gestem ruky? Dalším silným momentem obrazu je pak právě jasné zdůraznění media obrazu. Jako kdyby sedláci nebyli v obraze, jako kdyby mezi nimi a námi nebyl odstup. V součtu těchto charakteristik získáváme ryze provokativní obraz. Hans von Aachen nám nedovoluje zaujmout stanovisko nezúčastněného pozorovatele, naopak nutí nás být u toho.

Toto vše nasvědčuje soukromému účelu i původu obrazu. Podle mého názoru šlo o soukromou hru, zkoumání toho, co unese obraz a co unese divák.

Pokud bychom se chtěli dopátrat účelu či funkce obrazu, nebude naše pátrání tak jednoznačné. Díky poměrně výjimečnému původu z dvorského prostředí, se ani v bodě účelu nemůžeme příliš silně opřít o teorie dalších badatelů, kteří zkoumají obrazový materiál distribuovaný především mezi nižší šlechtu a měšťany (jak uvádí například Moxey i Raupp).

Přesto je jasné, že v případě tohoto obrazu o moralizování řeč není, alespoň ne v běžně užívaném smyslu, kdy obraz nás má upozornit na zvyk nebo činnost, které bychom se měli vyvarovat. Stejně tak chybí náznaky etnografického zájmu. *Smějící se sedláci* se nestaví morálně nad nás ani pod nás, snaží se nám troufale vyrovnat, baví se s námi – s divákem přímo, tedy ani sociální nerovnost tu není překážkou. Hlavním tématem je komický/groteskní přesně cílený smích.

Kdyby se podařilo zjistit, zda byl obraz již původně závěsný nebo byl používán k příležitostnému pobavení, doplnilo by to velmi podstatně mozaiku interpretace. Vzhledem k velikosti díla, nejspíše nebyl obrázek určen k vyvěšení po boku reprezentačních obrazů, ač autorstvím by tam jistě patřil. Ať už byl objednavatelem nebo obecně vlastníkem kdokoliv, jistě někdo se smyslem pro humor, pravděpodobným se jeví, že měl dílko jako soukromý artefakt.

7. Závěr

Pokusím se nyní shrnout podněty k interpretaci obrazu *Smějící se sedláci*. Vzhledem k počtu otázek, které obraz otevírá, není jednoduché snadné zodpovědět, tak aby byly zodpovězeny všechny otazníky najednou. Problémem, již několikrát zmíněným je především minimum informací, které lze zjistit. Nevíme kdy přesně byl obraz vytvořen, pro koho nebo při jaké příležitosti, zda na objednávku nebo jako dar. Nabízí se tak několik možných interpretací. Především název a zobrazení odkazují k sedláckým obrazům, jaké byly módní v 16. a počátku 17. století v Nizozemí a Německých zemích. Podstatnou část této práce jsem věnovala zkoumání, jak by tyto obrazy mohly souviset s Aachnovým dílem. Došla jsem k závěru, že u klasických sedláckých a venkovských scén, zobrazených na příklad u Pietera Bruegela a dalších, jde o něco jiného než v případě Hanse von Aachena. Význam Aachenova díla vidím v ambivalenci významů se kterou si hraje, v troufalosti se kterou zobrazuje odvážné neslušné gesto bijící diváka do očí. Není zde nijak zdůrazněno pití, jídlo, oslava, tanec, tak jako je tomu například na Bruegelově Vesnickém tanci (1568). Pravděpodobně i další politické nebo náboženské kontexty zde odpadají.

Dále se nabízí vysvětlení obrazu jako portrétu určeného některému Aachenovu příteli na dvoře Rudolfa II. Šlo patrně o vtípek směřující na společenský status, popřípadě hra s vážností a nevážností. Tento směr vysvětlení počítá s neveřejným vystavením, spíše osobním majetkem, dárkem. Po formální stránce lze pak nalézt analogie k typu kompozice Krista mezi učenci, v podobě souměrné kompozice, frontálního pohledu do očí diváka, gesta hlavní postavy, obklopení dalšími postavami. Až pozoruhodně zajímavé srovnání v tomto ohledu přináší zmíněný obraz *Krista mezi učenci* Bernarda Luiniho.[7] Bylo by jistě možné pokusit se navázat tuto interpretaci na konkrétní situaci (pro nás však pouze fiktivní), kdy ten, komu byl obraz určen mohl být viděn jako Kristus – laik mezi učenci – moudrými politickými odborníky u dvora. Bylo by to určitě vysvětlení v duchu renesančních alegorií. Taková interpretace je však čistou spekulací, proto ji zde nebudeme dále rozvíjet. Přesto po prozkoumání různých přístupů je směr výkladu obrazu, jakožto malířova osobního komentáře směřujícího k majiteli obrazu, podle mého názoru správný. Nasvědčuje tomu i velikost obrazu nebo způsob zpracování, pokud je toto možno z reprodukce usoudit. Zároveň si tu umělec zkouší co mu dovolí obrazové medium: jak reagovat na diváka a jak s ním komunikovat prostřednictvím malby.

Z výše zmíněných interpretačních možností vyvozují, že je to *teoreticky* velmi zajímavé dílo. Jednak proto, že zde lze aplikovat různé teorie a zkoumat obraz především z

kulturně - historického kontextu a jednak proto, že tento obraz můžeme zkoumat *pouze* teoreticky, tedy bez přítomnosti objektu samého.

Seznam použité literatury

- ALPERS Svetlana: Bruegel`s festive peasant, Simiolus 6 (1972-3)
- ALPERS Svetlana: Realism as a comic mode: Low - life painting seen through Bredero`s eyes, Simiolus 8 (1975-5)
- BACHTIN, Michail Michailovič: Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance, Praha 2007
- BARTLOVÁ Milena: Poctivé obrazy, Praha 2001
- BIALOSTOCKI Jan: Opus quinque dierum, in: Journal of Warburg and Courtauld institutes, 22/1959
- BELTING Hans: Jak si vyměňujeme pohledy s obrazy, Illuminace 21/1 (2009)
- BELTING Hans: Spiegel der welt, Die Erfindung des Gemäldes in der Niederlanden, München 1994
- BULWER John: Chirologia and Chironomia, reedice: New York 1975,
- BURKE Peter: Lidová kultura v raně novověké Evropě, Praha 2005
- FUČÍKOVÁ Eliška: Životopis, in: FUESING Thomas (ed.): Hans von Aachen 1552-1615. Court artist in Europe, katalog výstavy konané v Suermondt-Ludwig-Muzeum Aachen (11.3. - 13. 6. 2010) a v císařské konírně ve spolupráci s Obrazárnou Pražského hradu (1.7. - 3.10. 2010) a v Kunsthistorisches Muzeum Vienna (19. 10. 2010 – 9.1. 2011), 2010
- FUČÍKOVÁ Eliška: Malířství a sochařství, in: FUČÍKOVÁ Eliška/ BUKOVINSKÁ Beke/ MUCHKA Ivan: Umění na dvoře Rudolfa II. Praha 1988
- MÜLLER Jürgen: Albrecht Dürer peasant engravings: A different Laokoon or the Birth of Aesthetic Subversion in the Spirit of Reformation, JHNA 3 (2011)
- MIEDEMA Hessel: Realism and comic mode: the peasant, Simiolus 9 (1977)
- JAKOBY Joachim: Hans von Aachen: 1552-1615
- DaCOSTA KAUFMANN Thomas: Gar lecherlich: Low – life paintings in Rudolfine Prague, in: Prag um 1600, 1988
- KOERNER Joseph Leo: Friendship portraits, in: FUESING Thomas (ed.): Hans von Aachen 1552-1615. Court artist in Europe, katalog výstavy konané v Suermondt-Ludwig-Muzeum Aachen (11.3. - 13.6. 2010) a v císařské konírněve spolupráci s Obrazárnou Pražského hradu (1.7. - 3.10. 2010) a v Kunsthistorisches Muzeum Vienna (19.

10. 2010 – 9.1. 2011), 2010

- MATĚJKA Bohumil/DVOŘÁK Max: Soupis památek uměleckých okresu Roudnického, Praha 1910

- MOXEY Keith P.F.: Sebald Beham`s church anniversary holidays: festive peasant as instruments of repressive humor, Simiolus 12 (1981/2)

- PAULÍČEK Mirek: Komika, kniha v tisku, vydání připravováno na podzim 2011

- RAUPP Joachim: Bauersatiren, Köln 1986

Seznam obrázků

- Smějící se sedláci: Hans von Aachen, 1605?, olej na dřevě, 22 x 33 cm, nezvěstné, reprodukce z knihy: FUČÍKOVÁ Eliška, BUKOVINSKÁ Becket, MUCHKA Ivan: Umění na dvoře Rudolfa II. Praha 1988, 92
- Ošklivá Holanďanka: Quentin Massys, 1525-30, olej na dřevě, 64 x 45,5 cm, National Gallery, London
- Ukřižování, Střední deska triptychu ze Zátone: neznámý autor, kol. 1460, tempera na dřevě, 168 x 92 cm, Národní galerie v Praze
- Dvojautoportrét: Hans von Aachen, 1574, olej na dřevě, 47 x 38cm, Arcibiskupské muzeum Olomouc, Arcibiskupský zámek a zahrady Kroměříž
- Kristus mezi učenci: Albrecht Dürer, 1506, olej na dřevě, 65 x 80 cm, Museo Thyssen – Bornemisza, Madrid
- Kristus mezi učenci: Giovanni Battista Cima da Conegliano, 1503, olej na dřevě, 54,5 x 84,4 cm, Muzeum narodowe w Warszawie
- Kristus mezi učenci: Bernardo Luini, 1515-30, olej na dřevě, 72,4 x 82,7 cm, National Gallery, London